

Espacio y símbolo en la obra de Wagner

JOSEP SOLER

de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

El espacio en el que se desarrolla la tragedia griega carece de «espacio»: es un lugar delimitado por los espectadores, por una parte, y por la plataforma superior, el techo de la *skènè*, el *théologéion*, para la aparición de los dioses; arriba, encima, el cielo, lo abierto. Todo transcurre como si el *téatron* fuese un punto privilegiado de lo *apeiron*, de lo ilimitado, de lo que no tiene figura: es la única acción dramática de Occidente en la que el tiempo del drama se funde, transcurre, en lo abierto, lo no circunscrito: el todo del mundo que nos rodea y que permite y fecunda —y aun provoca— el acontecer dramático.

Asimismo (y concebida globalmente, constituyendo la más grande aportación que Occidente haya realizado para objetivar y patentizar sus mitos y la expresión de sus neurosis inconfesadas, latentes pero terribles de expresar), la obra de Ricardo Wagner renueva y vuelve a intentar realizar esta primigenia y arquetípica forma de teatro en el que la acción dramática transcurre *en* el espacio real, no en el espacio circunscrito a un edificio concreto que podamos llamar teatro u ópera.

Ciertamente —y por razones técnicas evidentes— Wagner nunca especificó que sus dramas musicales debían representarse en un teatro semejante al de Grecia; con todo, la acción de múltiples de sus obras y el lugar donde éstas se desarrollan implica una dificultad escénica que sólo podría resolverse adecuadamente si se representaran *físicamente* en el lugar señalado —cosa evidentemente imposible— o se *imaginasen* en estos lugares: el mar del *Holandés Errante* y de *Tristán*, el fondo del Rihn, la destrucción del Walhalla..., todo ello implica un espacio que trasciende la escena tradicional.

Por otra parte, el mismo Wagner, en su última obra *Parsifal*, inventó un especial dispositivo escénico para intentar destruir lo estático de la escena y crear la ilusión de un *avanzar* en el espacio: la envoltura escénica se mueve de derecha a izquierda, mientras que los personajes restan inmóviles dejando que el espacio fluya a su alrededor: «*Du siehst, mein Sohn / zum Raum wird hier die Zeit*» (Observa, hijo mío, como aquí el tiempo se convierte en espacio) dice Gurnemanz al asombrado Parsifal; esta especial dificultad escénica hace que la forma ideal de representación sea la de una acción imaginaria: el ensueño mítico no puede objetivarse.

El poeta y el músico luchan contra esta dificultad y tanto Ricardo Wagner como A. Appia (1882-1886) y Wieland Wagner o más actualmente Chéreau se han esforzado en destruir en lo posible cualquier sugestión realista para tratar de trascender el espacio escénico y convertir la «escena» en algo abierto y sin límites precisos y donde la acción dramática pueda diluirse y flotar libre de cualquier traba realista.

«El desarrollo de la escena movable no fue ni mucho menos pensado sólo para conseguir un efecto escenográfico; sino que, bajo la influencia de la música que lo acompaña, habíamos de vernos conducidos imperceptiblemente, como en un estado de extático ensueño, por los no hollados caminos que conducen al castillo del Grial; mediante el cual, al mismo tiempo, su inaccesibilidad tradicional para los no llamados se llevaba al terreno de la representación dramática...». Así se expresa el mismo Wagner sobre su idea de intentar objetivar esta conversión del tiempo en espacio.

Con todo, esta ocasión es la única en la que el músico poeta prescribió tal artificio y la única vez en que parece haberse dado cuenta de que sólo en un espacio imaginario podía realizarse plenamente su anhelo de trascender el espacio-tiempo y su localización concreta en una escena cerrada.

Con anterioridad no parece haberse dado cuenta de que las especiales localizaciones de muchos de sus momentos escénicos (el fondo del río, el reino de los Nibelungos, la roca de la Walkiria) no permitían una representación realista y concreta y que sólo lo imaginario podía representarlos: quizá en épocas futuras medios ahora no sospechados podrán hacernos *asistir* a estos momentos totalmente irrepresentables en un espacio «real».

Estos medios, que deberán respetar al máximo el elemento musical (especialmente en el caso de *Parsifal*, donde el equilibrio orquestal está organizado a partir de las especiales condiciones del teatro de Bayreuth, donde la orquesta no está a la vista del público ya que el compositor deseaba que para el espectador únicamente fuera visible la escena), deberán hacer revivir *individualmente*, con la intensidad de algo que sea viviente y *real*, aquel espacio y aquel acaecer imaginarios pero reales que sólo poseen existencia en la imaginación y en la intuición del espectador y que no son reductibles a una representación «operística».

Pero, en todo caso, lo importante para el compositor, no es una «buena» puesta en escena sino el grado de *transformación* y de agresión moral que sufra el espectador; la obra debe afectarle en sí y de por sí y no por la brillantez o la espectacularidad de la escena o por la calidad del juego escénico de los actores y cantantes; así, la música está por encima de la «representación» y tras ellos, como verdadero sustentáculo de todo el *acto*, la voluntad del compositor y la intuición receptora del «fiel». Entre ellos, y en un campo imaginario, se desarrolla una mutua pasión iniciática y fecundante al mismo tiempo que tranquilizadora: aquello que, para un determinado momento de la vida del niño o del adolescente realiza la lectura y el múltiple oír y volver a leer de los cuentos de hadas, con toda su muy probable función tranquilizante e iniciadora para un subconsciente turbio y balbuceante, necesitado de afirmaciones y sugerencias positivas, para el adulto esta función la realiza el cine, el teatro y, en su más profunda y compleja dimensión, la *ópera*.

La *ópera* —y, en especial, el drama wagneriano— es un cuento de hadas a la inversa: su función catártica solo se realiza a través de un «final» catastrófico o trascendente; la muerte, la renuncia, la «salvación» a través de una compasión a la que se accede mediante una *quête* harto difícil, están omnipresentes. Sólo en un caso particular, *Los Maestros Cantores*, la glorificación del arte alemán, en general, y una teoría estética y concreta del acto creador, están por encima de este apocalipsis que es la obra wagneriana.

Pero apocalipsis es *revelación* y en el rigor con que Wagner expresa y señala esta revelación ningún dramaturgo ha sido más consecuente; sólo los trágicos griegos, por lo que de ellos sabemos, supieron expresar globalmente, a través de una obra que se desarrolla a lo largo de la vida de su autor, una unidad orgánica construida como un todo.

Esta *revelación* presupone un dador, un receptor y un espacio en el que se desarrolla la acción fecundadora, el anuncio del *ángel* y la epifanía del espíritu que emite el «soplo», el «viento» de la comunicación: este acto da lugar a la creación de una religión y esta palabra, de creer a Cicerón (*Deor. Nat.* 2, 72)¹, deriva de *relegere*: «...el que revive y —por así decir— "relee" las cosas que atañen al culto divino...»; este releer y revivir es la misión del poeta.

Pero si el poeta como tal se expresa únicamente con palabras, ya que sólo la palabra define al hombre que es el único que puede realizar esta relectura, el poeta-músico —uno de los tantos aspectos del *poeta*— releer y revive y hace revivir para los demás esta rememoración, esta anamnesis a través del drama musical, de la «ópera», y ésta, por la misma naturaleza de su estructura, presupone un espacio; así, en Wagner, como supremo constructor y transmisor de esta estructura, el espacio es el lugar en donde se releer y se re-

¹ Citado por ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiarum*, X, 234.

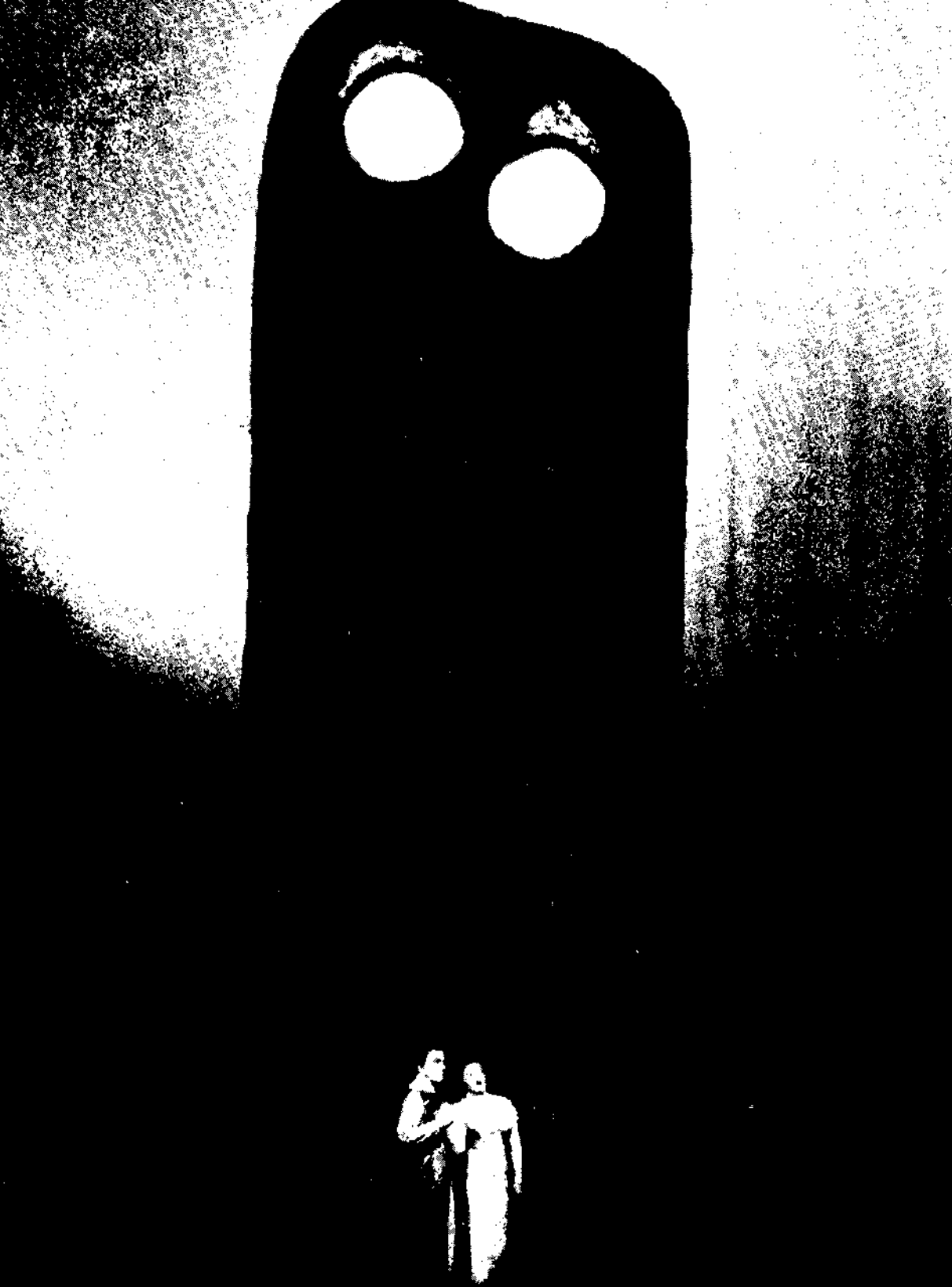
vive la mutua agresión del yo y del Trascendente; este esfuerzo presupone un diálogo y una pasión: una dialéctica del Eros que devora y succiona para hacer suyo a *aquel que habla*, a aquel que, dotado de la palabra y del saber «hablarla» dándole un sentido —aunque sea un sentido dado sólo para él—, es capaz de enfrentarse y de luchar «hasta el alba».

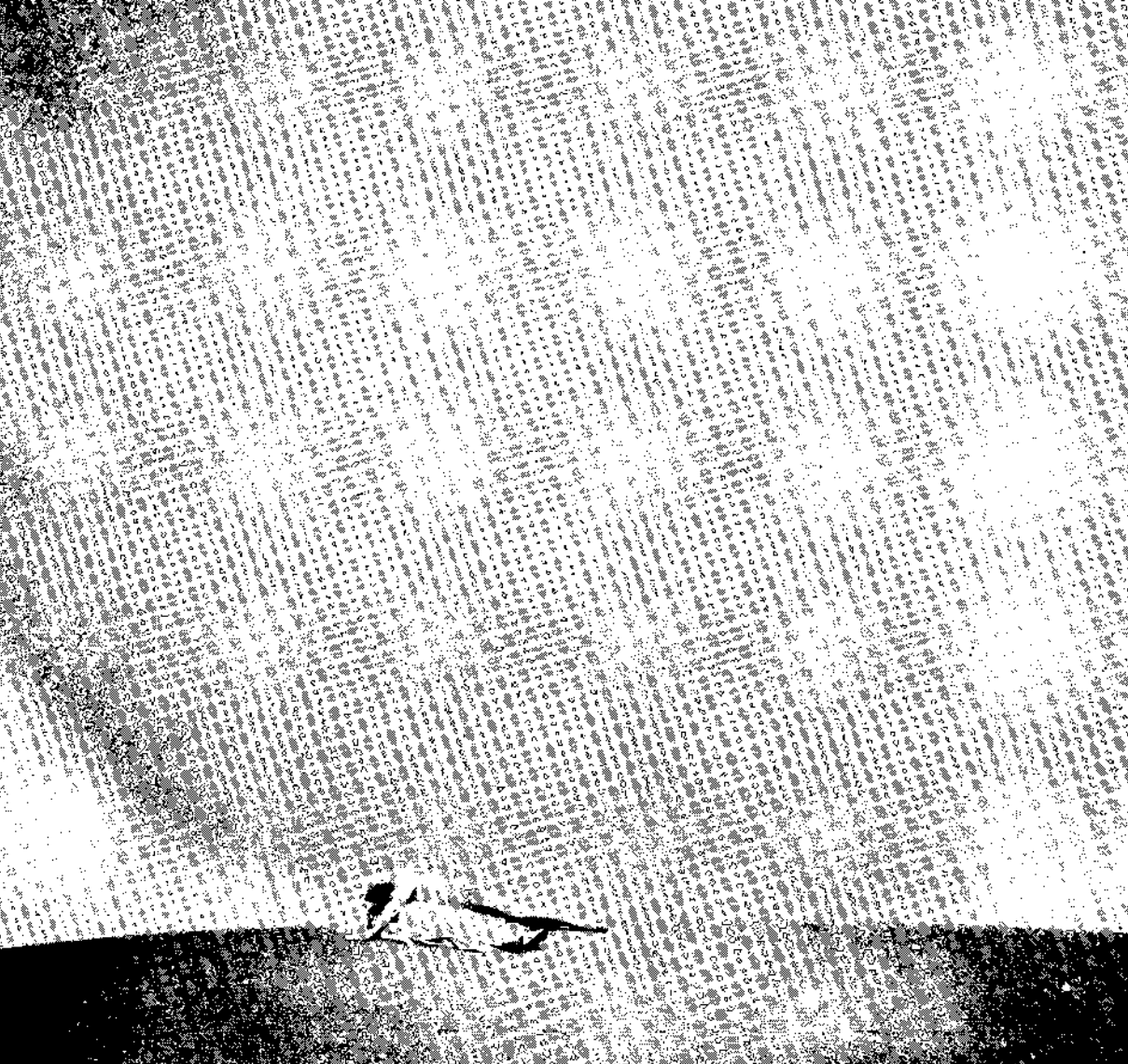
Con todo, a pesar de las evidentes semejanzas que existen entre arte y religión y a pesar de las mutuas interrelaciones que puedan existir entre ambas y el papel que ahora, en estos momentos y por muy especiales circunstancias, pueda representar el arte en relación con la religión, Wagner, ya en su época, vio con claridad y tenía conciencia «de las analogías, las diferencias y las fronteras entre arte y religión» y las había enunciado con precisión en un ensayo del año 1880 (*Religion und Kunst*) escrito cuando estaba ya componiendo *Parsifal*. Para él tanto la religión como el arte eran, en sus fundamentos y por encima de todo, *necesidades* esenciales al hombre consciente que ha sabido trascender el estadio animal. El deber del arte puede ser el de concebir el *valor alegórico* de los *símbolos míticos* que la religión, por esencia, considera *verdaderos*. Representando idealmente estos símbolos míticos el arte puede hacer surgir su *profunda y escondida verdad*. Pero la diferencia entre el artista y el sacerdote es que para este último su obligación es la de hacernos creer que las alegorías religiosas son verdades concretas, mientras que el artista presenta, libre y francamente, su obra como producto de su imaginación; cuando la religión viene a ser sólo un hecho artificial, es decir, cuando sólo se preocupa por desarrollar sus *símbolos dogmáticos* ocultando así a *lo indivisible*, a *la verdad* y a *lo divino*, la religión gusta de usar para sus intereses las funciones artísticas. Al arte entonces se le quiere obligar a demostrar la pretendida verdad del símbolo, fabricando imágenes de ídolos y de fetiches para un culto material. Pero la verdadera función del arte no es ésta y sólo él puede, mediante una representación ideal de la imagen alegórica, investigar y concebir el corazón, es decir, la *indecible verdad divina*.²

Pero ahora, cuando aparece ya agotada toda posible fuente que de paso a la «verdad divina» a través de la liturgia y de la estructura religiosa, cuando la evolución histórica, paralela a tantas otras evoluciones, indica el declive irreversible de la «religión de Occidente», éste no tiene porque dejar de existir en cuanto tal; ciertamente Occidente es hijo del cristianismo pero la muerte del padre no presupone que el hijo deba también morir y la expresión del anhelo de los tiempos puede y debe hallar otros cauces más exactos y precisos —diferentes— de los que vinieron a ser el resultado de unas circunstancias históricas irrepetibles e imposibles de renovar. Ya dijimos en otra parte³ cuál debe ser, en la actualidad, la función del arte y cómo ésta es

² BAUER, O.G.: *Richard Wagner*, Fribourg, 1983. Págs. 253 y ss.

³ SOLER, J.: *El Significat de l'Artista en la Societat Actual*, Barcelona, 1983.





una función sustitutiva y circunstancial: éste debe abrir paso, facilitar y posibilitar, en cuanto es «la suprema forma del signo que deja aparecer, señalándolo, a lo invisible»⁴ el surgir de lo invisible mediante su *señal* y mediante su evocación.

En la obra de Wagner, y en especial en las obras en las que el elemento numinoso aparece directamente afectando y dirigiendo la acción dramática, esta «evocación» que el arte profiere de una manera imperativa es única en el teatro y en la música dramática de Occidente: es la visualización, rodeada de un halo sonoro, de un símbolo que, poco a poco, se abrirá paso y vendrá a ser sustitutivo, en el subconsciente colectivo, de las antiguas «visualizaciones» de la liturgia oficial. Junto a él, y como ramificaciones derivadas de este impulso fortísimo pero no único —y que tantos paralelos tiene en las artes plásticas, la literatura, el cine y, en un peculiar aspecto, en la física y la cosmología actuales—, existen y se manifiestan, en lo que va de siglo, con una enorme capacidad proteiforme de surgir y de actuar, múltiples formas artísticas y científicas que «señalan lo invisible» pero que todas tienen en común el poder ser ahora, en nuestro momento, contempladas como elementos sustitutivos y fuentes de nuevos símbolos incompatibles con las religiones oficiales anteriores: los dogmas, de ser inmutables, se petrifican, pero si evolucionan se destruyen; un espléndido símbolo de ello podrían ser las múltiples «redenciones» que aparecen en la obra de Wagner. Ninguna es *la* redención y sólo para cada caso particular existe *una* redención y una «solución» particular y concreta.

Así, el poeta músico ha intuito certeramente que aquello que se instituye como sociedad con leyes propias siempre está condenado a perecer y que la «salvación» sólo puede conseguirse por el esfuerzo y la búsqueda individuales y personales: la «redención» que, a través de las cuatro jornadas del *Anillo* se consuma en el suicidio de Brunhilda por la voluntad autodestructiva de Wotan acarreado la destrucción del Walhalla y del «mundo antiguo» es, asimismo, un ejemplo determinante: nada de lo que allí acaece puede repetirse ni aplicarse a lo general; sólo las individualidades pueden acceder a su destrucción o a su glorificación y, desde este punto de vista, tal como se representó esta escena en el Festival de Bayreuth (1976-1980), con la *mise en scène* de Patrice Chéreau, se explicitaba este hecho claramente: el coro, destruido ya el Walhalla y muerta Brunhilda, «se volvía hacia los espectadores y, con la vista fija en el público, escuchaba la música final que se elevaba, como un "oráculo" (Chéreau), del foso de la orquesta, como si viniese del abismo de Delfos, significando así interrogación, escepticismo y esperanza»⁵ pero sin que sus problemas colectivos hubiesen podido conse-

⁴ HEIDEGGER, M.: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, 1983.

⁵ BAUER, O. G.: Ob. cit. Pág. 249.

guir ninguna solución, viniendo a ser, por su misma situación de colectividad, únicamente espectadores ajenos por esencia a cualquier protagonismo salvador.

Pero si en sus primeras obras, de una u otra forma, el espacio estaba sumergido en la trascendencia divina que, directa o indirectamente, afectaba a la acción dramática y la conducía a su buen fin (*El Holandés Errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*), a mediados de su vida, y a través de *Tristán* y *Los Maestros Cantores*, Wagner irá despojando sus obras de cualquier presencia trascendente hasta llegar a la suprema paradoja del *Anillo*, drama entre dioses sin Dios; sólo al final de su evolución, con *Parsifal* —y a pesar de sus innumerables ambigüedades— volverá a incorporar la trascendencia de un signo más o menos cristiano pero teñida, como en *Tristán*, de vagas inquietudes budistas y panteístas.

En en *Anillo* logrará crear un espacio cerrado, inmenso, en el que, allende cualquier trascendencia metafísica, evolucionan complejos y torturados «dioses» en busca de un equilibrio imposible de conseguir y que sólo la hoguera de Brunhilda parece ser capaz de purificar; mas estos «dioses» están totalmente alejados de cualquier trascendencia «divina»; son imágenes, sombras vistas a través del espejo de unos símbolos que pueden llegar a ser emocionantes hasta las lágrimas (¿no es el largo adiós de Wotan a su hija el arquetipo de cualquier despedida irreversible y «humana»?), pero que para ser símbolos míticos les falta lo inhumano, es decir, lo numinoso, lo divino. ¿Acaso el adiós de Jesús, desde la cruz, a su madre, es más «emocionante» que el abrazo de Wotan a Brunhilda?

Ciertamente la emoción es superior en Wagner pero, desde el ángulo numinoso, el relato evangélico está teñido de trascendencia, ya que el personaje que agoniza carece de «sentimientos»; es sólo la forma humana de Aquel que trasciende cualquier pasión o cualquier desesperación particular: con ello su grandeza viene a ser arquetípica.

Este inmenso drama de dioses sin Dios se cierra con una ambigua hoguera contemplada con «interrogación, escepticismo y esperanza». Quizá por ello, en su constante y muy compleja evolución, Wagner, que en el *Anillo* jamás usa de la palabra —o del sentimiento— de la *compasión*, hará de ésta la protagonista de su última obra, *Parsifal*.

Parsifal

«...el trabajo es la única cosa que aún me sostiene pero es tal mi agotamiento que difícilmente puedo trabajar más de dos horas al día...» y, tal como insiste en remarcarlo Thomas Mann⁶, «...melancólico, atormentado, es-

⁶ MANN, T.: *Souffrances et Grandeur de Richard Wagner*, París, 1975.

te hombre se halla en tal estado que muy a menudo sólo sabe sentarse y llorar...»: pero estas dos horas a través de las cuales fluye el impulso creador permiten que éste se exprese con una fuerza casi inigualada; el llanto se derrama y recubre sus obras tal como el agua fecunda la tierra y permite la cosecha. Pero ésta es, en su caso, de una morbidez fúnebre y de una violencia como sólo la desesperación puede engendrar.

Pero el llanto por el horror de vivir es, asimismo, llanto por sí mismo: la compasión es también compasión de uno mismo y quizá por ello las músicas «compasivas» de *Parsifal* nos son tan cercanas y nos afectan tanto; el espacio en el que se desarrolla un gesto o una acción compasiva es siempre un espacio cerrado, ligado indisolublemente a la pasión del que siente la compasión. Ésta es autofecundante y sólo se realiza plenamente y sólo halla satisfacción en sí misma y en el poder contemplar, desde un ángulo reflectante, el objeto sobre el que recae la compasión; así, en Wagner, las crisis de llanto son crisis creadoras de arte, y en él la obra de arte resultante es una obra de arte de un supremo egoísmo; pero el egoísmo es la más profunda pasión de los dioses y sólo por él, por el temor de ser derribados de sus celestiales tronos, si bien permiten la vida y *al otro* únicamente lo permiten débil e imposibilitado de acceder a su mismo nivel, nivel que su autocompasión veda a los demás.

Por ello, por este temor de hallarse ante un igual, ante un semejante, ante un espejo, Zeus encadena a Prometeo aunque, pasados los siglos, el mismo temor devorador y obsesivo permita, aparentemente en contra de su voluntad, el que éste sea liberado de la roca y del águila. Así, Zeus abre paso y consiente en su propia destrucción, y así el compasivo se destruye anhelando poder expresarse la máxima compasión posible, la que se siente frente a la propia aniquilación.

Parsifal es un poema de iniciación en el que un ingenuo e ignorante protagonista llega a conseguir la «salvación» del angustiado y decadente capítulo de caballeros del Grial, apartados de las enseñanzas del cristianismo primitivo y reducidos a una estructura jerárquica de «carácter militante y tendencia fascista»⁷; con todo esta «salvación» no restaura el orden primitivo ya que el «pecado», el caótico y desordenado actuar de los caballeros y, en especial, el personaje de Amfortas, han introducido un grado tan grande de confusión, de huida del «lugar» —del *topos*— primario, que ya no es posible sustraerse a la lejana pero aún existente presión del Príncipe de este Mundo que no por ello deja de ejercer su poder. Algo semejante, en evidente paralelismo, con la «salvación» cristiana: Jesús ha visto caer a Satán del cielo como un relámpago⁸ y con su muerte ha realizado una salvación

⁷ BAUER, O.G.: Ob. cit. Pág. 277.

⁸ Lc. 10, 18.

que consume su resucitar de entre los muertos, pero lo cierto es que el misterioso Príncipe de este Mundo aun sigue rigiendo y gobernando a la Creación todavía gimiente.

La compasión de Parsifal, iniciada por la muerte de uno de los cisnes del Grial y por los pertinentes comentarios de Gurnemanz al efecto, prosigue a través de su largo peregrinaje, propietario y guardián de la santa Lanza aunque jamás la haya usado para su defensa; pero el gemido de Amfortas que él oyó «con simple asombro» ha ido ejerciendo su efecto encantador, mientras que la sangre del rey herido ha continuado manando con la fascinación de un horror sagrado y prometedor, como todo sacrificio sangriento, de que al fin la ansiosa divinidad que acogía el holocausto se hallaría satisfecha, repleta ya del celestial alimento de la sangre: Kundry ha intentado iniciar al protagonista del drama sacro con su entrega —con el eufemismo de «un largo beso» que consigue uniendo «sus labios a los suyos» (de Parsifal)—; pero la respuesta del inocente, que no ha cedido al arte de seducción de Kundry, arte sutilísimo ya que ésta no apela directamente al sexo sino que pretende llegar a él a través del recuerdo materno y a sustituirse en el lugar de la madre como agente provocador, su respuesta es sólo el nombre del rey herido y su llaga sangrante; el calor de la boca de Kundry es el calor de la divina esperma que se ofrece a los dioses y que éstos ansiosamente esperan: la sangre y la sangre de Amfortas es el «signo» —y sólo él— que ha logrado conmover al «simple puto»: *Die Wunde sah ich bluten: —/nun blutet sie in mir!*— (¡He visto la llaga que sangra y sangra en mi propio corazón!).

Pero Parsifal descubre que, asimismo, el cáliz del Grial rebosa sangre, sangre del puro Redentor: *Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgesäß —/Das heil'ge Blut erglüh:*— (Mi torpe mirada descubre el vaso sagrado/de allí brota la sagrada sangre); así, su experiencia, su primera experiencia trascendente, después del primer indicio, la sangrante muerte del cisne, está basada, se fundamenta, en la lectura de un *signo* portador de vida y, asimismo, hermano del creador de la vida: la sangre y la esperma, *coincidentia oppositorum*, estructuran su concepción de lo numinoso, de aquello que le permitirá acceder a un pensar mítico pero lógico.

«El pensamiento *salvaje* es lógico con el mismo sentido y de la misma manera que lo es el nuestro, pero sólo cuando el nuestro se aplica al conocimiento de un universo al que se le reconocen a la vez propiedades físicas y propiedades semánticas»⁹. El pensamiento que expresa el *ethos* de la ciencia moderna organiza el mundo real como una red de propiedades físicas cuantificables...; el pensamiento «silvestre» (simple) lo organiza como una red de sistemas de signos, y cada experiencia es la lectura de un «mensaje»¹⁰; es-

⁹ LÉVI-STRAUSS, C.: *La pensée sauvage*, París, 1962. Pág. 355.

¹⁰ LÉVI-STRAUSS, C.: *Antropología Estructural*, Buenos Aires, 1980⁸. Pág. XVII.

ta «cuantificación discontinua no es menos rigurosa que la anterior, pero se reduce a un ordenamiento»¹¹.

El pensar del último «salvador» que Wagner concibe es un pensar simple pero ascendente y su evolución, sobre la que el poeta casi nada nos dice, parece hallar un cierto punto final con la asunción de que, cerrada la llaga sangrante de Amfortas mediante la Lanza (el falo divino que intentó detenerle en su progresión), ya sólo le resta el sumergirse en el nirvana húmedo fundamental de la sangre del Cáliz que ahora viene a ser posesión suya y objeto que sólo él puede manipular; Kundry, el único personaje femenino más o menos humano que interviene en esta evolución, muere incapaz de hallar lugar alguno al lado del «redentor»: la sangre de Amfortas «ávida de reencontrar su fuente primera» retorna al Grial: *Der deine Wunde durfte schliessen, ihm seh'ich heil'ges Blut entfliessen/in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle, /der dort fließt in des Grales Welle*.

Con todo; y a pesar de las indicaciones bien claras de Wagner al respecto, nos parece notable la evolución con que la posteridad ha considerado su relato y cómo, en el santuario de Bayreuth, por obra de Wolfgang Wagner (desde 1975) la interpretación de Parsifal halló una nueva y muy diferente interpretación.

Ya Wagner (en una carta a Mathilde Wesendonck del 29, 30-5-1859) le explica como, escribiendo la música para la escena de la agonía de Tristán, en el tercer acto, quedó aterrado al recordar que aún le aguardaba un mayor sufrimiento si seguía adelante su proyecto de componer *Parsifal* y que «esta perversa historia» le aguardaba junto con un personaje, Amfortas, cuyos sufrimientos, en relación a los de Tristán, «representaban una progresión de inimaginable intensidad». La observación «perversa historia» llevó a Wolfgang Wagner a considerar a *Parsifal* desde un nuevo y particular punto crítico: la degradación de la idea original y básica que estructuraba la comunidad del Grial llevó a esta sociedad —constituída únicamente por hombres y de un carácter elitista llevado al máximo— a una situación de deterioro irreversible; en su esfuerzo egoísta para intentar alcanzar su perfección personal (lo que equivaldría a la práctica del *Hinayana*, el «Pequeño camino» de la moral budista: la supresión del dolor y la rotura del ciclo de las reencarnaciones para acceder al *Nirvana* mediante la renuncia y la meditación. Pero el *arhat*, el «santo individualista» que consigue esto alcanza la iluminación sin preocuparse de la salvación de los demás. Su lema: «No esperéis nada de los dioses. El hombre nace solo, vive solo, muere solo y solo hace el camino que conduce al *Nirvana*»), los caballeros del Grial, guardianes de los símbolos de la *caritas*, la Lanza y el Cáliz, han venido a ser hombres despiadados, implacables. La vida ascética, inhumana, que su antiguo rey Titurel les impu-

¹¹ id.

so empujó a Klingsor a las seducciones del poder y la magia; sólo Parsifal, puro inocente procedente del exterior del Castillo del Grial, por la compasión y a través de un doloroso y largo proceso de autoconocimiento, puede llegar a ser el «salvador».

Aquí encontramos, asimismo, el paralelo con las ideas budistas y la influencia, muy fuerte y patente, que el budismo ejerció sobre Wagner: Parsifal es el seguidor del «Gran camino», del *Mahayana* y, como en esta doctrina, Parsifal siente una compasión y una bondad *hacia* los demás que le hacen salir de sí mismo y renunciar al egoísmo de la salvación individual y le llevan a realizar el voto de no pretender el *Nirvana* en tanto hayan seres para salvar. Así, se convierte en un *Bodisatva* —uno que vendrá a ser Buda—, renuncia a su propia salvación para intentar realizar la de los demás y ya no intenta romper el círculo de las reencarnaciones. Contrariamente al *arhat*, el *bodisatva* es capaz de transferir a los demás una parte de sus méritos —de realizar la comunión de los santos— y su lema es: «Los adeptos del *Mahayana* tienen compasión de todos, les entregan, si es preciso, sus ojos y su cabeza...»: son los que muestran el camino.

Convertido en el «Compasivo» puede así realizar la nueva síntesis, pero el final ya no es la restauración del estado original de gracia. El Cáliz y la Lanza ya no cierran el círculo de una élite escogida y *la perversa historia* se cierra con un final abierto y Kundry sigue viviendo en un ámbito ambiguo y dudoso, ya que la salvación que el *Bodisatva* les llevaba era quizá posible para algunos pero no segura para todos¹².

Esta estructura que Wolfgang Wagner imagina para *Parsifal* es la *estructura del suicidio* de la que Barthes nos habla: es la forma cerrada en sí mismo y que en sí mismo se consume; Parsifal restaura un orden degradado pero la inocencia original está ya perdida para siempre y los indicios apuntan hacia un nuevo ciclo. El ciclo de Jesús debe renovarse en los tiempos del Apocalipsis con una nueva y final venida del que es el alfa y el omega pero en esta historia de *una* salvación nada se nos dice de su apocalipsis; éste queda expectante y quizá posible pero sin que nada sepamos de él ni de su acaecer.

Parsifal se sienta en el trono del rey sangrante y allí, en su lugar, sentado donde él estuvo, podrá inaugurar una posible nueva época; pero ignoramos cuáles serán las relaciones entre el rey que cesa de serlo y el nuevo salvador y cómo éste podrá reaccionar frente al recuerdo de la llaga y la sangre que lo ha fascinado desde que entró por vez primera en el castillo del Grial.

Ahora la llaga está cerrada y la sangre ha cesado de manar. ¿Acabará con ello la fascinación que lo llevó a un mayor conocimiento? ¿Podrá ahora ser sensible a la llamada de una nueva Kundry que lo aceche y logre despertar

¹² BAUER, O.G.: Ob. cit. Pág. 279.

su libido? ¿Es que, bajo el recuerdo de la *compasión* e impulsado por ésta, vendrá a ser él mismo llagado y sangriento para así continuar el ciclo de estas especiales reencarnaciones y asemejarse lo más posible al rey herido y ensangrentado?

Parsifal ha sido insensible al despliegue «cultural» con el que Kundry pretendía poseerle y sólo el recuerdo de la sangre real le permite sustraerse al encantamiento del recuerdo materno evocado por la tentadora. ¿O es que este recuerdo le atemoriza por estar teñido de sangre y así pretende huir ante la posibilidad de asistir de nuevo a la menstruación materna? ¿O es la fascinación de ésta lo que le impulsa a transferir al rey el encantamiento de la sangre y el horror de su herida? Pero el desencadenante del recuerdo es el calor de la boca de Kundry y el calor es siempre recuerdo materno. Así sólo en el retorno a Amfortas y a su sangre que no ha cesado de manar durante los años en los que Parsifal ha ido vagando inciertamente por los alrededores del castillo del Grial —temeroso quizá de aproximarse demasiado al objeto deseado—, sólo regresando a los inicios, atreviéndose a rozar la herida con la sagrada Lanza —con el Falo divino de que él es portador—, podrá asumir el papel del Facinante y asimismo venir a ser como él.

Parsifal habría podido ser, de haberlo deseado Wagner, la historia de una indecisión, porque ¿qué es sino indecisión, duda, lo que lleva a Parsifal a vagar durante largos años sin atreverse a acercarse al Castillo del Grial y a su doliente rey? Después de la muerte de Klingsor y de la destrucción del otro Palacio a la atemorizada Kundry, Parsifal le dice sus últimas palabras: «Ya sabes donde puedes encontrarme de nuevo». Pero estas orgullosas palabras, que cierran el segundo acto de la obra, no tienen continuación. Kundry no parece sentir necesidad alguna de buscar a aquel al que intentó seducir y éste, por su parte, parece hundirse en una lejana y siniestra bruma y en algún incierto camino; en su reencuentro con Gurnemanz, en el tercer acto, Parsifal habla de que los caminos que se le abrieron fueron «engañosos y llenos de sufrimiento» y de que, creyéndose él el elegido, ante sus pasos no se abría ningún camino «de salvación» y un «poder maldito» (*ein wilder Fluch*) hacía errar sus pasos, y cuando creía hallar el recto camino, luchas y batallas le hacían abandonarlo.

Pero, con todo, nada se nos dice de porqué, de improviso, ha sabido encontrar la senda hacia el burgo del Grial y hacia el rey doliente; ahora, ante Gurnemanz sólo sabe expresar sus dudas y su desesperación por el mal que él cree haber realizado: aún se siente responsable de la sangre materna-real que vio manar años ha; su indecisión, la autocompasión que le ahoga, son determinantes y tan poderosas que sólo le permitirán acceder, no a un nivel superior de solución salvadora, sino a un nivel superior de compasión y de sufrimiento. Ignorando a Kundry, en la que no parece reconocer a la maternal seductora que intentó robarle su virginidad, marcha hacia el Castillo del

Grial serenado por el recuerdo de que hoy es Viernes Santo, hoy se recuerda la muerte sangrante del Redentor y de que hoy, en siglos atrás, la Sagrada Lanza de la que él es portador, atravesó el divino costado y su sangre, manando dentro del Grial, está guardada bajo el poder del Rey asimismo herido.

Parsifal está bajo la fascinación, la fuerza hipnótica, del manar de la sangre y para él esta sangre no es portadora de vida ni sustentadora de la fuerza que da existencia a los seres; es sólo una ocasión para que en el campo de su espacio pueda desplegar la magnificencia de su compasión y la ambigüedad de su temor; este ciego caminar hacia la fuente del horror —y horror numinoso y sagrado— nos permite quizá suponer que Parsifal ha logrado trascender su nivel humano y su «realización» como tal: convertido en el nuevo Rey del Grial asumirá la llaga y la sangre y ya no podrá escapar de una transferencia que no es un comienzo sino un final.

«De lo alto de la cúpula descende una blanca paloma sobre la cabeza de Parsifal». ¿Es el símbolo del Pnéuma Divino, tal como descendió sobre Jesús una vez bautizado¹³? ¿O la paloma, asimismo pájaro emblema de Afrodita, es el símbolo de una mística unión, de unas bodas consumadas por las llagas y la sangre?

La cúpula cierra el espacio circular, limitado pero infinito, en el que se desarrolla la ceremonia del Grial, la ostensión del Cáliz acompaña el cántico de los niños desde lo alto de la cúpula repitiendo las palabras de Jesús que Lucas (22, 19) le atribuye: «Haced esto en recuerdo mío», mientras que Mateo (26, 21) y Marcos (14, 18) insisten en recordar que el vino y el pan *son* sangre y carne del redentor; Parsifal, en un peculiar y heterodoxo rito de eucaristía, levanta el Cáliz tal como vio hacerlo a Amfortas en su primera visita al Castillo del Grial. Pero entonces Amfortas realizó una muy extraña ceremonia: el Cáliz pasó por encima de dos cestas de pan y de dos jarras de vino y, por lo que parece deducirse del texto wagneriano, con ello realizó la transubstanciación de estas especies. Amfortas no consume la sangre contenida en el Vaso que, en el momento de la *comunion*, ha cesado de emitir la bermeja luz que lo rodeaba cuando bendijo con él las especies y a los Caballeros del Grial, y ya ha sido guardado en su relicario por los niños servidores del Castillo. Amfortas se limita a usar del Vaso como un medio para conseguir la consagración de las especies y, por otra parte, no pronuncia sobre el Cáliz ninguna fórmula litúrgica. Parsifal, sin decir palabra, se limita a repetir este gesto sin que estén presentes los panes y el vino: la comida y la bebida de la carne y la sangre del dios o del redentor parecen estar totalmente ausentes de esta ceremonia final de la obra.

Pero esta ceremonia final es, indudablemente, un comienzo: Parsifal

¹³ MAT. 3, 16.

puede ser el «salvador», pero lo es sólo de la comunidad del Grial; no pretende ser, como el gesto de renuncia suprema de Brunhilda, el salvador del mundo, o por lo menos el causante del hundimiento del antiguo y ya exhausto Walhalla. La necesidad que Wolfgang Wagner tuvo en 1975 (y Harry Kupfer, en Copenhague, en 1977) de no permitir que se cerrara el ciclo de las reencarnaciones de Kundry y de que toda la acción dramática fuese sólo un *momento* de la larga, inconclusa y, quizá jamás posible de conseguir, historia de la redención de los hombres, es sistemática: las sublimes armonías del «amén de Dresde» en las voces de los niños y Caballeros del Grial, creando un espacio donde lo alto, *lo de arriba*, se entremezcla y se confunde con *lo de abajo*, las arpas que cierran en un suave *la bemol mayor* la escena, mientras que trompetas y trombones anuncian, por última vez, —quizá— la *melodía* del Grial, poseen, ahora y en nuestra perspectiva, un inquietante sentido de signo equívoco y, sin duda, no conclusivo: la historia no se cierra, porque con la «redención» de Parsifal no ha acabado la Historia, y ésta sólo puede tener sentido último y definitivo caso de terminar y poderse ver «desde fuera»; el gesto ambiguo de Parsifal de levantar el Cáliz pero sin «consagrar» los alimentos de los Caballeros nos hace dudar de si es posible la estabilidad y la continuidad de su acción redentora.

Parsifal no ha cerrado con su muerte y con *su* sangre el ciclo redentor y la ascensión de la llaga, y la sangre de Amfortas en el inicio de su reinado nos hace pensar que algo ha fallado en la evolución de su alma y que algo tiene que suceder.

¿O es que el círculo, cerrado pero infinito, del recinto del Grial posee en sí una intrínseca incapacidad para evolucionar y, por alguna misteriosa y arcaica imperfección original, el Grial es sólo un signo, un símbolo de la imperfección y de la frustración humana, y por ello las sucesivas y posibles «redenciones» serán sólo momentos «agudos», vértices de unas oscilaciones sin fin? ¿Es esta obra —y, con ella, toda la obra de Wagner, ya que *Parsifal* es un verdadero resumen y esencia de todas las anteriores— la más formidable y atroz expresión que nunca se haya escrito de un espacio cerrado, de un envolvente perverso, devorador de sí mismo, sugerente de posibilidades nunca realizables y por ello aún más penoso e inútil? La «salvación» de Parsifal es una salvación imaginaria realizada en un campo imaginario —como puede serlo la epopeya de Prometeo, ciertamente, pero sin la dimensión abierta de ésta y sin la esperanza de una definitiva destrucción del orden establecido y, con ella, el restablecimiento de la «justicia» original y primitiva—, y esta salvación, circunstancial y concreta, se nos presenta, físicamente, anecdóticamente, como un subproducto de la salvación que Jesús pretende realizar en el relato evangélico, siendo ésta, como tal, un subproducto, asimismo, de las religiones místicas, y él, uno de tantos de los dioses salvadores que, en un gesto poético —renovado por la emoción de Parsifal en la son-

riente y florida tarde del Viernes Santo—, se consagran y mueren en la primavera para que, así, el grano pueda renacer de nuevo.

Parsifal no muere, sólo ansía retornar a la sangre y al espacio, al campo, que delimita a aquélla: entre las dos sangres manantes, la de Amfortas y la del Grial, su aventura es sólo un símbolo de la degradación humana y, quizá, de la imposibilidad de intentar una nueva y «definitiva» salvación: únicamente la música —la más bella música que jamás se haya escrito— parece transcurrir en otro plano, en una «salvación» paralela y desconocida: ambas acciones delimitan un campo y un espacio irracional, y con ello un espacio mítico por excelencia.

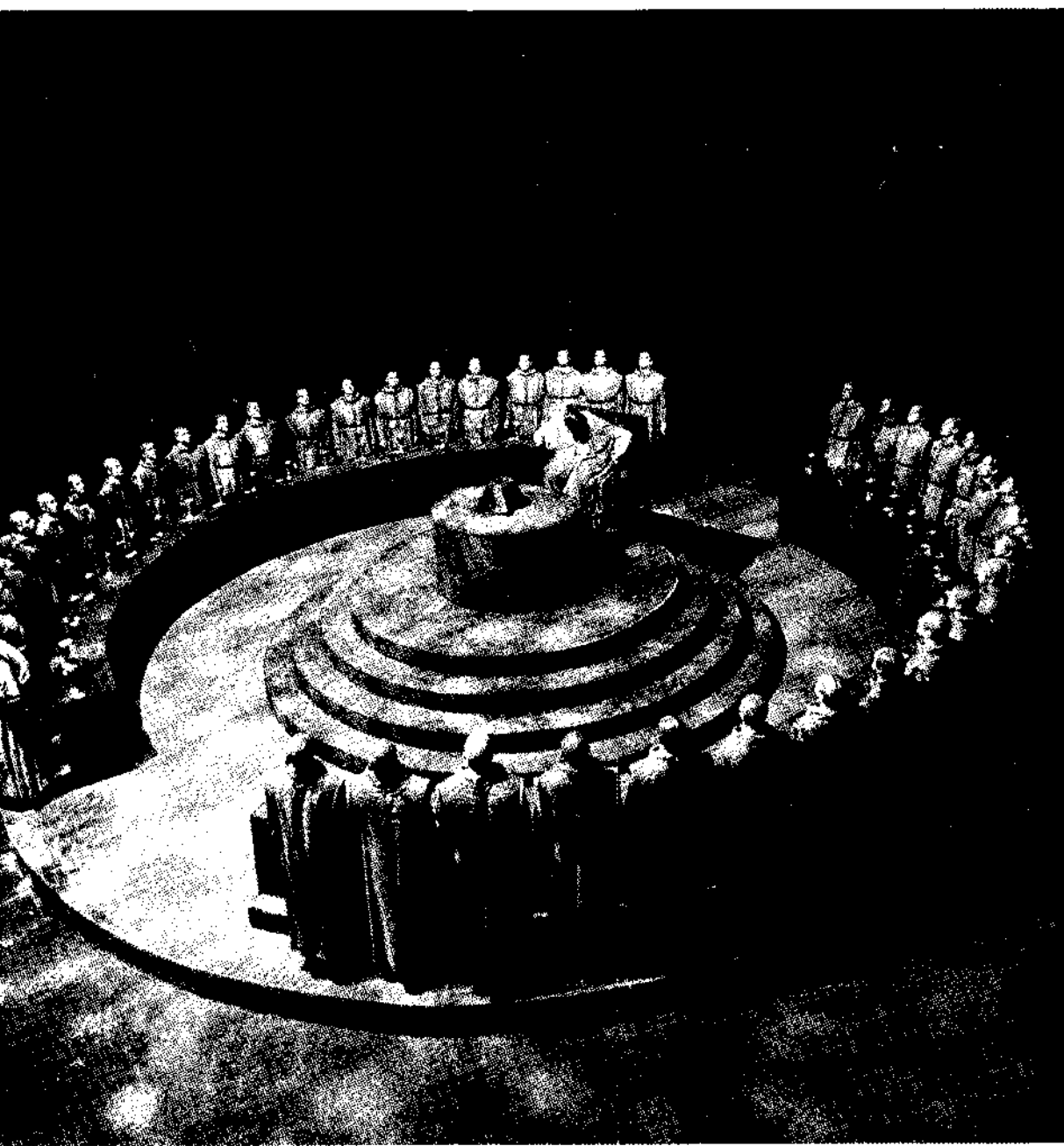
Los personajes, cada vez más aislados entre sí a medida que avanza la acción dramática, parecen desconocerse: ya indicamos la absoluta indiferencia de Parsifal frente a Kundry en su reencuentro a comienzos del acto III y ésta, en un gesto dramático único en toda la historia de la ópera, sólo pronuncia dos palabras (cuatro sílabas y con ellas cuatro corcheas) en todo el acto: *Dienen, dienen* (Servir, servir). Después se encierra en sí misma como una sombra inútil, mientras que Amfortas, en su desesperación en la que suplica a los Caballeros que le den muerte, intenta con ella, en un supremo gesto de renuncia, que el Grial vuelva a brillar de nuevo; curado por la santa Lanza ya no acierta a decir palabra a aquel que, fascinado por su herida, estuvo peregrinando durante largos años a su alrededor: presa de un «santo éxtasis» (*in heiliger Entzückung*), anonadado, cae en brazos de Gurnemanz.

El coro de niños y jóvenes, desde lo alto de la cúpula, con voces casi inaudibles (Wagner escribe la música en *P*: las voces de los Caballeros *PP*) cierra la obra con las palabras más enigmáticas de ésta: *Erlösung dem Erlöser!* ¡Salvación al Salvador! ¿Es la intuición de que *esto* era lo necesario o la esperanza de que *esto debe* suceder?

Lohengrin

Cronológicamente anterior a Parsifal, *Lohengrin* hace subir a la escena la historia —o una de las historias— de un hijo de Parsifal, y en ella el paisaje en el que ésta transcurre tiene una cierta base histórica: estamos en la primera mitad del siglo X, en Anvers, en la ribera del Escalda y un rey, que realmente existió, Enrique I «El Pajarero» es uno de los protagonistas.

Lohengrin, a lo que parece, ya que el texto de Wagner no es muy claro a este respecto, es el hijo de Parsifal: en el célebre *racconto* del tercer acto nos dice que «*mein Vater Parzival...*» —mi padre es Parsifal—, aunque esta paternidad podría entenderse en un sentido de dependencia espiritual y de protector; nos declara, asimismo, ser “su caballero”. Lohengrin es, pues, uno de los caballeros que residen en Montsalvat, en el santuario donde se si-



que custodiando el Grial, recuperado para todos los residentes en el Castillo en toda su plenitud salvífica gracias a la intervención de su «padre», tal como se nos presenta en el «drama sagrado» *Parsifal*.

Wagner tenía ya escrita la leyenda de Lohengrin en 1847 y como fuente utilizó en especial el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-1220), así como el llamado *Lohengrin bávaro*, el *Jüngere Titurel*, escrito alrededor de 1275 por el poeta bávaro Albrecht, y al que accedió a través de una versión modernizada y publicada en 1813 por Joseph von Görres; esta leyenda, según palabras de A. Bonilla y San Martín¹⁴ «responde a la historia castellana del *Caballero del Cisne*, preciosa narración contenida en los capítulos 47 al 185 inclusive del Libro I de la *Gran Conquista de Ultramar*, obra traducida del francés al castellano a últimos del siglo XIII o principios del XIV (conócense dos ediciones: una de Salamanca [1503] y otra de Madrid [1858], así como tres códices; el único de ellos que contiene la parte relativa al Caballero del Cisne es el ms. 2454 de la Biblioteca Nacional—del s. XV—)...».

En este relato el personaje que acude en ayuda de la protagonista no es un caballero del Grial, sino que es un infante el que después de la contienda, por inspiración divina, se descubre ser el hijo de ésta; la pregunta que no debe hacerse y su trágico desenlace acontece más tarde cuando el Caballero del Cisne casa con Beatriz, hija del Duque de Sajonia y ésta, a pesar de la fatal prohibición, derivada de largas y complejas circunstancias, no puede resignarse a desconocer el nombre del desconocido Caballero y una noche, consumado ya el matrimonio, le interroga sobre su nombre y procedencia.

Lohengrin, según von Eschenbach, es hijo de Parsifal y hermano gemelo de Kardeiss, personaje éste que no interviene en absoluto en la obra de Wagner; el compositor, asimismo, nada nos dice de quién pudo ser la esposa o la aventura que dio como resultado el nacimiento de los dos gemelos.

Lohengrin es, muy probablemente, hijo, en el sentido más real de la palabra, de Parsifal y, como tal, está unido a él por los lazos ambiguos del odio y, quizá —se supone—, del amor y la admiración que un hijo puede tener, como Caballero del Grial, al padre que «redimió» a la congregación y a la que, desde los lejanos hechos anteriores a su nacimiento, preside como rey-sacerdote.

En el poema de Wagner nada se nos dice de porqué es Lohengrin y no otro el escogido para salvar a la infortunada protagonista de la obra, a no ser que supongamos que lo fue, precisamente, por el hecho de ser el hijo de Parsifal; por otra parte, tampoco se nos dice nada de si Kardeiss es uno de los Caballeros del Grial y si durante la aventura de su hermano permanece en el Castillo o bien, por alguna ignota circunstancia, no forma parte de la sagrada Congregación del Grial o está participando en algún otro lance.

¹⁴ BONILLA Y SAN MARTÍN: *Las Leyendas de Wagner en la literatura Española*, Madrid, 1913.

Tal como nos dice Bonilla y San Martín, la historia de Lohengrin tiene una de sus principales fuentes en el mito de Eros y Psyquis: entre el dios y la princesa, en el silencioso y solitario espacio del oscuro palacio, se desarrolla por un instante una dialéctica de la mirada, tal como se establecerá, mortífera, entre Tristán e Isolda y tal como con intensa fuerza dramática existió entre Kundry y el Salvador en la cruz: «... Lo ví... tuve sus ojos sobre mí... *Ich sah ihn... da traf mich sein Blick!*—; ninguna palabra se cruzó entre ambos como, asimismo, nada se dijo entre Tristán e Isolda: Psyquis logra ver a Eros y la acción dramática se deriva de esta mirada. También entre Elsa y Lohengrin hay un intento de asomarse, de mirar en el oscuro interior del protagonista, de conocer su esencia y ésta reside en su nombre; saber el nombre es poseer su esencia, es poder dominarlo y poseerlo, aunque al mismo tiempo, tal como sucede con Eros, represente su pérdida instantánea. Así, rozar el amor y su posibilidad, rozar una auténtica comunión significa, por el solo hecho de conseguirla, su inmediata desaparición y amar es destruir al mismo tiempo: amar es, pues, una estructura de silencio y de imposibilidad. Es algo siempre negativo.

Parsifal, desde que asistió en Monsalvat a las ceremonias del Grial y vio la llaga y la sangre manando, y desde que por obra de la iniciadora accedió a un nivel superior del conocer, se esforzó en hacer suyos estos signos y estos símbolos; ante la «prostituta sagrada» que intenta iniciarlo «en la sabiduría» del sexo, y a través de su aparente fracaso, consigue hallar el camino que le llevará de nuevo a la llaga y la sangre del rey del Grial. Kundry no llegará a poseerle, pero indirectamente despertará la libido ambigua del «ser puro y simple»; tan ambigua es ésta que ni tan sólo aludiendo al recuerdo materno puede acceder a él; el padre de Parsifal murió y la madre, para conservarlo a su lado intacto y virgen del trato con los humanos, se refugió en un bosque tal como Siglinda se refugiará en el bosque donde el dragón Fafner guarda el oro y el poder: ambos héroes se hallan presos en los lazos de una fuerte e insistente relación edípica; Parsifal sabrá sublimarla por la fuerza con que le fascina la sangre del rey del Grial, mientras que Siegfried, después de una confusión de una ambigüedad total (después de atravesar el fuego que su «abuelo» Wotan ha puesto alrededor de la roca de la walkiria y aun sabiendo que allí dormía una mujer, al encontrarla cree ver en el personaje dormido a un «bello joven» en el que imagina hallar al compañero que tanto deseaba cuando vivía con Mime el enano), finalmente realiza que el durmiente es una mujer que se entrega a sus abrazos sin saber que ambos son hijos de padres hermanos y que Siegfried es en realidad sobrino de Brunhilda: es una aproximación al incesto y casi la realización del impulso edípico.

También Lohengrin se verá enfrentado al delicado momento de poseer —o ser poseído— por una mujer: de una manera sutil, y quizá inconscientemente, sabrá llevar (¿o es Elsa la que conduce la conversación?) el diálogo en la

cámara nupcial de tal forma que Elsa realice la pregunta fatal *antes* de consumir el matrimonio y no después. Anonadados por las consecuencias de la pregunta, tal como Psyquis queda aterrorizada por la desaparición de Eros, ya no son capaces de entregarse mutuamente: Lohengrin es arrebatado por la paloma del Grial hacia su Palacio —a un espacio estrictamente masculino— aun virgen tal como, asimismo, su padre huyó del jardín de Klingsor y de los abrazos de Kundry también virgen.

¿Qué especial dificultad, intelectual o instintiva, llevará a Wagner a no acceder a que sus protagonistas lleguen a poseerse físicamente? De todos ellos sólo se llega a consumir la relación de Siglinda y Segismundo —en *La Walkyria*— (y con ello se prepara la futura relación, asimismo incestuosa, entre el hijo de ambos y Brunhilda); esta relación es un incesto: los apasionados amantes que son Tristán e Isolda, si nos atenemos al texto wagneriano, no tienen ocasión más que de tener un largo —e increíblemente hermoso— diálogo, en el segundo acto de la tragedia, pero en él nada se consuma que no sea en un plano estrictamente espiritual.

¿Acaso la sombra del Grial, tal como la de los tenebrosos y amorales dioses de Walhalla, es una sombra castrante? La relación entre Wotan y Brunhilda, su hija, es sorprendente y entre ellos hay una fuerza que les une y que, sin duda, no existe entre el dios y Frika, su esposa legítima y diosa defensora del «sagrado matrimonio».

Sólo existe una relación real entre Tannhäuser y Venus, aunque «el ansia del dolor» hará que éste abandone el Venusberg y a la diosa del amor invocando el nombre de María y parta en busca de un ideal que, únicamente, se consumará con la muerte de la mujer amada y, como ya era de suponer, sin que haya entre los dos protagonistas ninguna relación física.

La gran «ópera romántica» (así la define Wagner: *Romantische Oper*; estrenada por Liszt en Weimar el 28 de agosto de 1850) *Lohengrin* es, quizá, la historia de una *quête*, la del ideal femenino, encarnado en la figura de Elsa y a la que el protagonista acude ya que sabe está en grave peligro, pero es asimismo la historia de otra búsqueda: la de Lohengrin intentando encontrar, saber y comprender, su propia personalidad: en su *racconto* nada dice de su vida y de sus actividades, sólo se describe como «caballero de Montsalvat» y como «hijo de Parzival» y tampoco nos dice cosa alguna del tipo de relación que pueda haber entre su sacralizado padre y él.

Parsifal, en el último de los dramas wagnerianos, nos es presentado físicamente con aspecto y reacciones harto evangélicas: su «retrato» podría ser el mismo del de una imagen del Jesús tradicional y sus reacciones frente a la tentación de Kundry o su manera de moverse —según las tradicionales puestas en escena—, tanto en el comienzo del tercer acto como en la escena de la «consagración» del Grial, recuerdan de manera inequívoca a la figura y los gestos supuestos de Jesús según la imaginería y la tradición popular; así-

misimo Kundry seguirá a Parsifal tal como María de Magdala seguía a Jesús.

Pero si Jesús cierra su vida terrena —de creer el testimonio de los evangelios— con un grito de desesperación ante el abandono del Padre y la «consumación» de todas las cosas y si Parsifal, ante la muerte del cisne por sus flechas y, asimismo, ante el relato que Kundry le hace de la muerte de su madre, ocurrida por su culpa, expresa su asombrado dolor y reacciona violentamente frente a los hechos (aunque más adelante, pasados los años o el peculiar «tiempo» en el que transcurre la «representación sagrada» con su ambigua confusión entre espacio y *tiempo*, adquirirá una impasibilidad e indiferencia «sagrada» habiendo ya logrado trascender el estadio de las emociones «humanas» para llegar a alcanzar, en lo posible, un sonriente nirvana budista), Lohengrin parece actuar sólo como catalizador en la aventura, larga y dolorosa, que Elsa, Psychis o el Alma han emprendido, quizás a pesar de su propia voluntad y en la que, por su íntima fragilidad, llevarán la peor parte; Lohengrin parece actuar puramente como un *deus ex machina*, sin emociones humanas y sin que parezca importarle el abandonar a Elsa en su largo peregrinar; tampoco Eros parece mostrar demasiado dolor por su separación del Alma.

Parsifal, al concluir el «Festival Sagrado» tiene todas las características y posee el aspecto inequívoco del vestuario de Jesús y su aspecto celebrando su eucaristía mientras que Lohengrin, que no posee el rango de «redentor», aunque sea el campeón de una doncella agraviada, se nos aparece como un guerrero fulgurante, plateado, y con el empuje de una juventud sobre la que no pesa ni el remordimiento de la muerte materna ni la transferencia obsesiva, paranoica, a la sangre y la herida de Amfortas; detrás de él surge la sombra protectora del cisne que lo ha traído del *mundus imaginális*, carente de caminos físicos para acceder a él, de Montsalvat: este cisne, hermano del cisne que abrió el camino de la compasión a su padre gracias al sacrificio de su muerte, es el mismo que llevará a los muertos, flotando sobre las negras y resplandecientes aguas de Tuonela en la mitología finlandesa y es el mismo que flota en las aguas del río al borde del cual vive Elsa, aunque ésta no es digna —o quizá no es aún momento— de ser llevada por el ave fúnebre allende su estado «humano»: el cisne, en manos de Wagner, en la historia de Lohengrin es, en realidad, un ave mágicamente transformada, es el *hermano* de Elsa.

Gracias al sacrificio de Elsa y al ambiguo obrar de Lohengrin, el heredero de Brabante es devuelto a su hermana: por encima del amor a su esposo, y gracias a la actuación de Elsa que *sabía* que al hacer la pregunta prohibida le perdería, ella puede recobrar a su hermano; de nuevo, la sombra del incesto (que ya aparece en *Rienzi* y tan claramente que Cósima Wagner —en 1897— y posteriormente Wieland Wagner —en 1956— alteraron el libreto y la música para evitar un escándalo demasiado directo) surge de nuevo y se

impone contra una solución «natural»: Lohengrin sube a la barca fúnebre y se aleja por el negro río.

Surge entonces un nuevo símbolo: el cisne es liberado de su forma animal por otro animal: la paloma, símbolo del espíritu y de la eterna, única y primordial sabiduría y, sin duda, una de las apariencias del ave Simorg; la paloma que planea sobre Parsifal al consumar su primera exposición del Grial, la paloma, símbolo del Pneuma Divino, del Espíritu Santo —fruto del amor, del divino incesto entre el Padre y el Hijo, y que bajo las formas del Simorg islámico o, muy en especial, del Ave Fénix que ofrecía al sol su corazón y moría inmolada por el fuego de sus rayos para renacer en un Heliópolis *imaginális* resucitando al tercer día (asimilado así como símbolo a la figura del Hijo) para iniciar así el eterno ciclo de sus manifestaciones «humanas»¹⁵, es símbolo, asimismo, de la Santa Sofía, del autosaber de la Divinidad y es la que ahora planea sobre Lohengrin y sustituye al cisne conductor de la barca fúnebre, la que viene del país de los muertos (acaso es esto una alusión a la *calidad* moral de los caballeros de la hermandad de Montsalvat?), tal como en sueños viene a menudo a buscar a los elegidos según el conocido análisis de C.G. Jung¹⁶ y tal como está prefigurado en la liturgia cristiana del Sábado santo en la pequeña *barca* llena de incienso, la *navicula*, símbolo de la barca fúnebre y que contiene asimismo el incienso con el que el Ave Fénix recubría su nido, la pira funeraria en la que iba a consumirse y en la que se obraría el misterio de su resurrección; pero este intercambio ¿no podemos entenderlo como un símbolo de que la barca del río negro puede o podrá, en algún momento, remontar la corriente, siendo cambiada el ave majestuosa y negra del país de los muertos por la deslumbrante e iridiscente forma luminosa del Simorg?

El cisne, ave de la sabiduría, y, al mismo tiempo, conductor de los muertos, era la forma bajo la que se escondía el *eros* de Elsa; ésta ahora ya puede poseerle, aun a trueque de perder a su esposo. Lohengrin navega hacia el castillo de su padre conducido por la forma asimismo ambigua de la paloma, pneuma divino y también símbolo del deseo de la Afrodita terrestre: la música del Grial acompaña la llegada del mensajero que arrebató a Lohengrin al santuario donde descansa la copa «traída por un vuelo de ángeles desde las alturas del cielo a los hombres sedientos de amor...»: allí, abstraído de su circunstancia demasiado humana y para la que parece no estaba preparado, el hijo de Parsifal podrá seguir sirviendo al Cáliz en el que «el Redentor había vertido su sangre cuando sufrió la crucifixión por sus hermanos...».

Nada más nos será dicho y nada más podremos saber del caballero del

¹⁵ DE CHAMBRUN RUSPOLI, M.: *Le retour du Phénix*, París, 1982.

¹⁶ JUNG, C.G.: *Sobre cosas que se ven en el cielo*, Buenos Aires, 1961.

Grial, hijo de Parsifal; encerrado en el castillo de Montsalvat allí seguirá consumiendo su virginidad forzada por la voluntad de su padre y por la ambigüedad de aquella que le había pedido ayuda y a la que acudió rápido a su llamada. *Lohengrin* es la tragedia de un «inocente», mucho más de lo que pudo serlo Parsifal en su juventud, y que sirve y obedece y es víctima de unas circunstancias límite a las que no puede trascender más que renunciando a su voluntad y a su deseo frente a Elsa. Lohengrin es usado por la fuerza omnipotente —el ansia de poder, aquí mediante la renuncia y la ascesis: por la «virtud»; en *El Anillo*, por la violenta posesión del oro, impío y burgués— y esta fuerza congrega a su alrededor a los caballeros ansiosos de conseguir su iniciación: la entrada en el espacio circular, cerrado y noble, aristocrático, del Castillo del Grial, contrapuesto aquí al espacio abierto, burgués y sólo ansioso de oro en el que transcurre la dialéctica del poder y de la posesión del oro entre las auténticas poseedoras y «dueñas», las hijas del Rhin, los pequeñoburgueses dioses del Walhalla —imagen de cualquier Cancillería o Sede del Gobierno actuales— y los «humanos», aun más necios y que sólo aparecen en el último de los dramas de *El Anillo* para patetizar, con su escasa visión política y económica, el que la única «solución» para estructurar tan compleja y necia macroestructura es la total destrucción del orden antiguo y la venida del nuevo orden, rígido y fascista, indiferente en su virtud a pesar de su sensibilidad frente a la sangre y al sufrimiento —hecha sólo de deseo—, que halla su exacta y precisa estructuración en la Orden del Grial; esta iniciación a las ceremonias y a las rígidas reglas del Partido debe consumarse a cualquier precio sin que importen las peculiares características y vicisitudes de cada uno de los miembros de la corte del Grial.

A pesar de sus caracteres cristianos, en los que incide tan fuertemente Wagner en los dos poemas de *Lohengrin* y *Parsifal* y a pesar de que hoy día, cien años después de la muerte de su autor y con la perspectiva de los años, estos caracteres, por lo menos en su aspecto externo, son muy evidentes aunque, en el fondo, quizá circunstanciales, las fuentes básicas del mito del Grial y sus diversas apariciones y ocultaciones —en oriente y occidente— se hallan en Irán, en el Irán Islámico o, si se quiere —por seguir la terminología de Henry Corbin, el máximo especialista e investigador de este tema—, en el «Islam iranisé»¹⁷; allí, como ya el mismo Wagner intuyó claramente, se hallan los verdaderos fundamentos, no ya para este ciclo mítico sino también para otro ciclo que él había ya llevado a su más alta expresión cuando escribió *Parsifal*: la historia de Tristán e Isolda¹⁸.

¹⁷ CORBIN, H.: *En Islam Iranien*, 4 vols. París, 1971-2.

¹⁸ GALLAIS, P.: *Perceval et l'initiation*, París, 1972; *Genèse du roman occidental. Tristan et Iseut et son modèle persan*, París, 1974; GORGANI: *Le roman de Wîs et Râmîn*, París, 1959; SOHRAVARDI: *L'Archange Empourpré*, París, 1976; Véase, asimismo, BARCE. R.: *El espacio es-*

El Grial, por otra parte, con todo su cortejo de símbolos que le rodean y que estructuran a su alrededor un espacio de «misterio», accesible sólo al iniciado, es portador de una sabiduría y de él emana un conocimiento: este vaso lleno de sangre y dador de vida, esta «nave» conductora de sabiduría halla sus raíces en muy lejanas y diversas culturas, pero el vértice al que apuntan todos los indicios es Egipto y los misterios de Osiris y su peculiar relación con la estrella Sirio: el Ave Fénix ha tenido múltiples resurrecciones y múltiples hipóstasis con las que se nos ha manifestado; las pasiones divinas, sus agonías, muertes y resurrecciones al tercer día son múltiples y diversas de apariencia pero únicas en su sentido y el Grial, en sus manifestaciones y en sus ocultaciones, sigue asimismo su propio ciclo y es Fénix y Nave al mismo tiempo.

Wagner estaba familiarizado también con las doctrinas budistas en la época en que escribió *Lohengrin*, en especial gracias a la lectura de los escritos de Schopenhauer; en 1855, después de leer *El Mundo como Voluntad y Representación*, escribe a Liszt que «... el cristianismo puro era sólo una rama de este venerable budismo que, después de la expedición de Alejandro a la India, se divulgó por las orillas del Mediterráneo... ¡Cuán divino es el reconocimiento de la vanidad y de la nada de este mundo... y cuán sublime es la doctrina de Buda que nos unifica por la compasión con todos los seres vivientes...!».

El Grial vino del Este, fuente y origen de toda sabiduría, y se afincó en Montsalvat, en las laderas de los Pirineos (Montserrat?) y de allí deberá partir, o partió de nuevo, a su punto de origen —¿la India?— cumplida ya su misión salvífica o, mejor dicho, iniciadora, dadora de saber: cumplido su ciclo, el Ave celestial debe morir para dar de nuevo su fruto. Pero este saber supremo, la *sabiduría*, en sí, es la anulación de toda sabiduría, es la noche mística, es el *no saber* de Eckhart y de Juan de la Cruz, es el nirvana esencial y absoluto:

«... en el torrente de las olas
 en el retumbante son,
 en el Todo anhelante del Mundo,
 anegarse, sumergirse sin conciencia de sí...
 ¡Supremo deleite!»

Con estas palabras Isolda cierra el ciclo de sus reencarnaciones y se sumerge en la última sabiduría: la del *no saber*; también Brunhilda, antes de reunirse «eternamente» con Siegfried señala el destino final, más allá del fuego

cénico de «Parsifal» y SOLER, J.: *Mein Vater Parsifal... ich bin Lohengrin* en IX Festival de Música de Asturias. Centenario de Richard Wagner, Universidad de Oviedo, 1983.

destructor, de los dioses del Walhalla personificados en la figura de Wotan: *Ruhe, ruhe, du Gott!*

El espacio se hace símbolo y éste, a su vez, deviene espacio: ambos confluyen en el silencio de la nada; pero esta *nada*, física y metafísica ha necesitado, para expresarse y hacerse patente, para emerger del no ser y regresar de nuevo al no ser, para realizar el eterno ciclo del Fénix, la mano del poeta. ¿No es ésta, acaso, la misión del poeta: arrancar del no ser la presencia del ser? Wagner ha sido, con sus obras, el poeta factor que nos ha sabido mostrar y hacer real la presencia de la verdad y de la poesía; verdad y poesía son una sola cosa y en su obra, como pocas veces ha sucedido en la historia del arte de Occidente, esta interpenetración se da en un grado extremo y con un nivel de símbolo —consciente o no, voluntario o no— que sólo las diversas y complejas «lecturas» y representaciones que vayan haciéndose ahora y en el futuro podrán ir desvelando: su obra es *a work in progress*, aún está haciéndose y, en cierto aspecto, está aún por descubrir.